À l'épreuve

N° 4 | 2017
Arts et imposture

L’enchanteur désenchanté : le drame de l’imposture dans Le Bavard de Louis-René des Forêts

Vivien Matisson
Théo Soula

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-4/3486-l-enchanteur-desenchante-le-drame-de-l-imposture-dans-le-bavard-de-louis-rene-des-forets
ISSN : 2534-6431
Date de publication : 10/04/2017

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d’Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Matisson, V., Théo Soula, . (2017). L’enchanteur désenchanté : le drame de l’imposture dans Le Bavard de Louis-René des Forêts. *À l'épreuve*, (4).
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-4/3486-l-enchanteur-desenchante-le-drame-de-l-imposture-dans-le-bavard-de-louis-rene-des-forets

Imaginez un prestidigitateur qui, las d'abuser de la crédulité de la foule qu'il a entretenue jusqu'ici dans une illusion mensongère, se propose un beau jour de substituer à son plaisir d'enchanter celui de désenchanter.

Comment ne pas comprendre que le narrateur du *Bavard* n'est autre que ce prestidigitateur, fatigué de ses propres tours de passe-passe, qui déciderait *in fine*, dans un geste de sincérité complice, de révéler à ses dupes la nature de leur mystification ? Ce serait sans doute encore sous-estimer le degré de complexité d'une imposture qui ne se contentera à aucun moment d'un simple masque ou d'une seule supercherie stylistique pour tromper son auditoire. Ce serait résoudre bien trop rapidement la question du défi que nous lance une œuvre dans laquelle « feindre de renoncer aux artifices, c'était *aussi* un artifice, et autrement sournois» (147). L'œuvre du *Bavard*, le plaisir si particulier qu'en tire le lecteur, semble résider dans la mise en place d'un jeu de dupes permanent à l'occasion duquel s'affrontent le narrateur et le lecteur. Prenant la forme parfois agressive d'une confrontation des intelligences, le texte ne saurait se réduire au schéma traditionnel d'une « illusion comique », dont la teneur dramatique s'appuierait sur une révélation finale rétablissant, en abyme, l'ordre du *réel* contre l'ordre de la fiction, la vérité contre le mensonge, et dévoilerait l'imposture. *Le Bavard* demande un engagement plus profond du lecteur qui ne peut se contenter d'espérer une réponse, une solution à l'énigme qui paraît sous-tendre toute la lecture : « et si enfin mon bavardage n'était que mensonge ? » (140). C'est au lecteur d'en décider ; l'auteur, lui, ne dira rien… ou plutôt dira tout, ce qui revient finalement au même.

Mots-clefs :

Imaginez un prestidigitateur qui, las d'abuser de la crédulité de la foule qu'il a entretenue jusqu'ici dans une illusion mensongère, se propose un beau jour de substituer à son plaisir d'enchanter celui de désenchanter[1].

Comment ne pas comprendre que le narrateur du *Bavard* n'est autre que ce prestidigitateur, fatigué de ses propres tours de passe-passe, qui déciderait *in fine*, dans un geste de sincérité complice, de révéler à ses dupes la nature de leur mystification ? Ce serait sans doute encore sous-estimer le degré de complexité d'une imposture qui ne se contentera à aucun moment d'un simple masque ou d'une seule supercherie

stylistique pour tromper son auditoire. Ce serait résoudre bien trop rapidement la question du défi que nous lance une œuvre dans laquelle « feindre de renoncer aux artifices, c'était *aussi* un artifice, et autrement sournois[2]» (147). L'œuvre du *Bavard*, le plaisir si particulier qu'en tire le lecteur, semble résider dans la mise en place d'un jeu de dupes permanent à l'occasion duquel s'affrontent le narrateur et le lecteur. Prenant la forme parfois agressive d'une confrontation des intelligences, le texte ne saurait se réduire au schéma traditionnel d'une « illusion comique », dont la teneur dramatique s'appuierait sur une révélation finale rétablissant, en abyme, l'ordre du *réel* contre l'ordre de la fiction, la vérité contre le mensonge, et dévoilerait l'imposture. *Le Bavard* demande un engagement plus profond du lecteur qui ne peut se contenter d'espérer une réponse, une solution à l'énigme qui paraît sous-tendre toute la lecture : « et si enfin mon bavardage n'était que mensonge ? » (140). C'est au lecteur d'en décider ; l'auteur, lui, ne dira rien… ou plutôt dira tout, ce qui revient finalement au même.

L'imposture fondamentale du livre réside dans cette mystification qui consiste à faire croire que le problème du *Bavard* serait celui de la vérité de la fiction, et plus profondément, celui de l'authenticité d'une intériorité. La structure même du livre répond à une stratégie complexe dans laquelle un certain nombre de « pactes de lecture » sont expérimentés, puis évacués sans ménagement. Le premier d'entre eux appartient au genre autobiographique, parodié d'entrée de jeu. Mais il est loin d'être le seul, et toute la malice du narrateur du Bavard est de savoir atténuer sa présence et ses interventions, du moins jusqu'au chapitre III, en se dissimulant derrière de longues séquences narratives. Le dernier chapitre, qui se présente comme le dernier acte d'une tragi-comédie ou encore comme la synthèse d'une dialectique savamment construite, nous imposera d'interroger la logique profonde du *Bavard*, sans en rester au caractère spectaculaire et fascinant de ce démontage, qui pourrait nous induire en erreur. La force de l'emprise du Bavard réside peut-être justement dans une forme de flatterie du lecteur, qui croit devancer les stratagèmes mis en place par le narrateur et, ce faisant, oublie de se méfier d'une complicité somme toute illusoire. En effet, si plusieurs niveaux de lecture sont volontairement déployés au fil du texte, la vraie tâche du lecteur n'est pas de choisir celui qui lui convient, mais de trouver le moyen de s'extraire d'une logique dont il semble ne pas pouvoir sortir, à moins de lâcher le livre. En le forçant à se poser la question de la nature mensongère – fictive – du discours, le narrateur s'assure un auditoire, et éventuellement une consistance, un « volume » (148). Or tout l'enjeu est bien là : non pas « quoi dire ? » mais « qu'est-ce que dire ? » ; non pas « de quoi parler ? » mais « comment parler ? » ; non pas « qu'écrire ? » mais « qu'est-ce qu'écrire ? ». C'est *in fine* l'acte littéraire lui-même qui est interrogé et embarqué dans la spirale de l'imposture. Si chaque chapitre se termine par un silence, dont le dernier semble résonner éternellement, cela signifie-t-il pour autant que toute littérature est vouée au mutisme ? Que tout auteur est un imposteur lui-même dupe de l'illusion qu'il a conçue ? *Le Bavard* n'est pas l'histoire d'une maladie : c'est un manuel critique, une langue mode d'emploi dont les implications ressortissent au domaine énonciatif, éthique et philosophique.

Le Palais des glaces : les multiples faux-semblants du *Bavard*

Au Palais des glaces, le Bavard est Roi. Le héros de Louis-René des Forêts porte la manipulation des impostures à un niveau de virtuosité rarement égalé, au point que l'on puisse considérer son livre comme l'œuvre d'un prestidigitateur de génie. Si l'on prétend envisager le dépassement de ces multiples jeux d'illusion, il faut au préalable en explorer les méandres, en saisir les enjeux. Notre hypothèse de départ est que la teneur *dramatique* du texte – entendue au sens métaphorique de ce qui assure à la progression du récit un certain relief – repose essentiellement sur le montage et le démontage des impostures du narrateur. Autrement dit, le discours imprime à la relation entre le narrateur et le lecteur un tour conflictuel et contrariant, fondé sur une alternance binaire entre illusion et désillusion, provocation et apaisement[3]. Les mystifications dont il est alors question se déroulent à plusieurs niveaux qu'il s'agit pour nous de traiter les uns après les autres. Au premier d'entre eux, le Bavard se présente comme un avatar défiguré du Rousseau des *Confessions.*

L'imposture diégétique : le dispositif confessionnel

Les deux premiers chapitres constituent le premier niveau de lecture du *Bavard*, à savoir le niveau de la diégèse, du contenu premier du récit. Or, très vite, le lecteur prend conscience que la revendication de sincérité du narrateur est une supercherie et que le récit se présente comme un pastiche du discours autobiographique ou confessionnel. Dès les premières pages, on reconnaît les pétitions de principe qui occupent généralement les préfaces des récits de soi, et proposent au lecteur ce « pacte autobiographique » qu'a décrit Philippe Lejeune[4] :

> Je disais que je ne me soucie pas le moins du monde de l'expression que j'emprunte pour coucher ces lignes sur le papier. Pas le moins du monde est sans doute de trop. Mon goût me porte naturellement vers le style allusif, coloré, passionné, sombre et dédaigneux et j'ai pris aujourd'hui, non sans répugnance, la résolution de laisser de côté toute recherche formelle, de sorte que je me trouve écrire avec un style qui n'est pas le mien ; c'est dire que j'ai écarté tous les charmes dérisoires dont il m'arrive parfois de jouer [...] (10).

Les enjeux d'une telle déclaration d'intention sont peut-être plus complexes qu'il n'y parait à première vue. Tout d'abord, ces préventions à valeur d'avant-propos présentent le discours à suivre comme un moment d'exception dans la poétique de l'auteur : la volonté stylistique affichée correspond à une dynamique ascétique dont l'objectif est un délestage de la teneur littéraire du propos. En effet, l'écriture y est assimilée à un contre-style (« laisser de côté toute recherche formelle ») qui est ainsi censé, à l'opposé de l'artifice romanesque, assurer l'authenticité de la confession[5]. De ce point de vue, le

Bavard rejoue le dispositif confessionnel tel qu'on le trouvait exposé dès le « préambule » du livre de Jean-Jacques Rousseau :

> Si je veux faire un ouvrage écrit comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre. [...] Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme[6].

On lit ici un même rejet de l'ornement, un même refus de la composition littéraire. Mais chez des Forêts, ce refus prend un tour paradoxal en ce qu'il aboutit à l'envers de l'exigence d'authenticité rousseauiste. En effet, si l'auteur des *Confessions* souhaite par ce biais ne ressembler à aucun autre, le Bavard en fait justement le moyen d'une aliénation radicale de soi :

> Ajoutez à cela que mon style naturel n'est pas celui du confessionnal, rien d'étonnant s'il ressemble à une foule d'autres, mais je n'ai pas de prétention, vous êtes avertis (10).

L'avertissement au lecteur a donc de quoi surprendre : pour vous dire toute la vérité, j'adopterai le style... des autres. Cet écart à soi est le premier paradoxe qui fonctionne comme l'indice flagrant d'une imposture. Comment dire la vérité tout en produisant un tel effort pour ne pas se ressembler? Le dispositif confessionnel paradoxal du *Bavard* aboutit ainsi à placer en amorce d'un texte d'aveu un gage d'inauthenticité.

Dès lors, le narrateur indique en même temps au lecteur sa requête d'une « suspension du jugement » envers son histoire et les moyens de ne pas y croire. Cette apparente position de supériorité du lecteur fait tout le plaisir de la première lecture du *Bavard*, que l'on peut qualifier d'ironique ou de savante : elle consiste à repérer les abus, les détournements, les réécritures, les stéréotypes qui viennent contredire l'exigence d'authenticité affirmée par le narrateur... et prouver aux yeux du lecteur l'imposture en actes à laquelle il est en train d'assister. Parmi ces entorses à la bonne foi, outre le « jeu des citations » que nous avons évoqué, beaucoup ont déjà été étudiées par la critique. En particulier, l'inspiration romanesque a retenu l'attention de Dominique Rabaté. Pour lui, l'image d'une œuvre « aux antipodes du romanesque » véhiculée d'abord par Maurice Blanchot est à nuancer : « la part de vérité de ces caractérisations est indéniable mais ne doit pas faire oublier trop vite le substrat dramatique qui en est le fond[7] ». De la même manière, Florence Delay reconnaît aux œuvres de des Forêts une « ardeur narrative » qui provoque chez le lecteur une véritable « excitation romanesque ». Pour Dominique Rabaté, cette veine romanesque tient par exemple à l'utilisation de *topoï* :

> Ces lieux [inspirés du roman noir] ont par eux-mêmes, à la façon d'éléments

> codés, une fonction d'indices dramatiques. Ils donnent un certain ton, théâtralisant l'action en la concentrant, en lui délimitant un décor. Quoique plus épurés, ce sont eux que l'on peut retrouver dans Le Bavard avec le dancing enfumé, participant allusivement d'un certain genre cinématographique, ou le parc enneigé de la deuxième partie[8].

L'imaginaire romanesque trahit, aux yeux du lecteur, un manque de sincérité, d'autant qu'il s'accompagne de ce qui paraît être une véritable « recherche formelle » visant à dramatiser l'action. Ainsi reconnaît-on assez facilement, dans le chapitre II, les stéréotypes d'écriture du roman policier :

> Je repris mon chemin en accélérant mon allure, mais je n'avais pas fait vingt pas qu'il me sembla de nouveau entendre derrière moi un râle léger et régulier qui scandait ma marche ; au lieu de stopper et de me retourner comme j'avais fait précédemment, je me mis à courir à toutes jambes au milieu de la chaussée du boulevard... (87)

La montée de l'angoisse est d'autant plus sensible ici qu'elle ne sera pas déçue et conduira à une véritable péripétie : la filature et la course poursuite aboutiront bien à une confrontation physique qui laissera le narrateur au seuil de la mort (107-108). Les multiples protestations de vérité ou de mensonge du narrateur ne changent pas foncièrement la nature de cette première imposture. Qu'il clame sa sincérité (« pour dire enfin la vérité ») ou confesse sa feintise (« Je mens ! Je viens de mentir... » (76)), le portrait et le récit du narrateur apparaissent comme une image risible de l'imposteur, autrement dit précisément comme la « bouffonnerie » contre laquelle s'élève le Bavard lui-même (78). Dès lors, le narrateur, cerné par l'ironie du lecteur, ne peut prétendre à maintenir la supercherie bien longtemps, et la rupture qui intervient au début du chapitre III modifie *qualitativement* la teneur du texte :

> Prenez garde que je ne tienne en réserve une réponse propre à saper tout l'édifice de votre ironie. Je parie que vous hochez la tête avec le sourire entendu de celui à qui on n'en fait pas accroire, vous pensez sans doute que je cherche un dernier recours dans l'intimidation, faute de ne pouvoir me tirer plus habilement d'un mauvais pas (135).

Cette adresse directe au lecteur, si elle est loin d'être la première du récit, étonne tout de même par sa longueur et sa radicalité : c'est que nous sommes passés du discours au méta-discours correspondant, et l'on ne quittera plus ce niveau d'analyse. Toutefois, ce dernier chapitre n'a pas pour seule fonction de réfuter la dimension véridique (autobiographique) des deux premiers. Ce que l'on pensait être la fin de l'imposture (sa mise au jour) apparaît en réalité comme l'édification d'une nouvelle imposture ; et le triomphe du lecteur est l'occasion d'une duperie plus profonde.

Le dévoilement sans fin

Le deuxième niveau de lecture renverse la balance des forces. En posant comme cible des spéculations le problème de la vérité du récit premier, le narrateur trompe le lecteur qui se fie à ce nouveau discours... et redevient la dupe du bavard. Un discours qui dénonce une mystification ne peut pas, à proprement parler, être faux. Aussi acquiert-il toutes les apparences du discours vrai, sincère. Le premier niveau de discours n'apparaît plus que comme une manière de légitimer le second niveau. Si, en apparence, le lecteur pense toujours avoir le dessus, le narrateur ne faisant que dévoiler ce que le lecteur avait déjà parfaitement compris, ce méta-discours entre lui-même parfaitement dans la logique du bavardage.

Là encore, en effet, les choses ne peuvent être aussi simples. Et si ce changement de niveau lui-même était une illusion ? Si, en réalité, nous nous situions toujours à un même niveau, celui du déploiement potentiellement infini de la parole - du bavardage ? Le dernier chapitre serait, relativement au degré d'illusion, strictement égal au précédent ; seul l'objet de l'imposture aurait changé. Car, du point de vue de la composition du discours, les éléments logiques restent strictement les mêmes. Seule la dimension narrative s'est vue évincée du chapitre III, tout comme la dimension discursive avait en grande partie déserté le chapitre II. Il y a là variation, mais en aucun cas progression. « La dénonciation des effets littéraires est présentée dans le récit comme une nouvelle duperie. Au mensonge n'est pas opposée la vérité, mais un autre mensonge, à une fiction (celle qui s'abreuve d'aventures) une contre-fiction (celle qui raconte la construction du récit d'aventures)[9] ». L'imposture se recompose, se métamorphose, mais elle ne se dissipe pas.

Les indices de la continuation de l'imposture abondent. Comme pour le premier temps, nous pouvons relever, dans le texte, les effets qui montrent combien le discours est construit sur une même spéculation *bavarde*, c'est-à-dire privée de toute pertinence locutoire, centrée sur la seule assurance d'une perpétuation de la parole. Stylistiquement, cette dernière s'appuie donc moins sur le registre romanesque et dramatique (qui alimentait l'illusion diégétique) que sur l'extraordinaire arsenal logique que déploie le narrateur, composé de deux éléments micro-structuraux principaux : la relance et la récursivité. La combinaison de ces deux mécanismes produit l'effet de « fuite en avant » que remarquait déjà Dominique Rabaté :

> Chaque question angoissée appelle la suivante dans une sorte d'emballement rhétorique sans fin. [...] Si les choses se passent ainsi et si nous gardons l'impression d'un récit abstrait, c'est parce qu'il manque au Bavard un centre. Toute la narration se déroule en effet comme si elle devait trouver un point fixe, s'arrêter en une expérience cruciale d'où le reste du livre rayonnerait[10].

La structure de la relance est particulièrement visible au niveau des articulations

majeures du texte, à savoir les changements de chapitre. Elle consiste en une modification du point de vue ou du registre qui permet d'éviter le mutisme auquel invite la fin du mouvement précédent - et donc l'arrêt du *bavardage*. Par exemple, le premier chapitre se termine sur la violente interruption du monologue du narrateur par le « brusque éclat de rire » (70) de la « femme ». Au méta-discours permanent qui caractérisait ce long passage de discours narrativisé succède un registre narratif d'une étonnante simplicité :

Je courus en titubant vers la porte mais, avant de l'ouvrir, je me retournai (71).

En quelque sorte, le rire de la femme a neutralisé le registre analytique, sans venir tout à fait à bout du *bavardage* lui-même. Le niveau de la diégèse et le niveau de l'énonciation se confondent le temps d'un instant, la figure de la femme étant une image parmi d'autres du lecteur lui-même. La fin du chapitre II présente un même processus, qui, bien sûr, n'utilise pas les mêmes leviers de la relance :

> Il me sembla alors qu'un trait fulgurant me trouait le crâne derrière les yeux, l'eau qui scintillait sous moi me brûlait les paupières, remontait le sang à mes tempes.
> - Assez ! m'écriai-je en sanglotant, assez ! après un tel chant, comment oserais-je encore ouvrir la bouche (133) !

Là encore, les niveaux diégétique et énonciatif se rejoignent : à la thématisation du mutisme répond le léger « suspens » produit par le blanc de la fin du chapitre. Mais dès la page suivante :

Et maintenant, j'attends que vous me posiez la question qui vous brûle les lèvres. Allez-y (135).

Au récit succède, de manière encore relativement brutale, le discours adressé et la réflexion méta-discursive (« Alors, il est vrai que je pouvais me jeter dans le canal... »). Le mécanisme de la relance fonctionne selon un modèle de balancement que l'auteur thématise lui-même à propos d'un autre sujet :

> [...] [É]prouvant subitement une répugnance insurmontable pour la vie en société [...], je n'aspirais qu'à m'en dégager pour goûter aux bienfaits de l'air pur et du silence, mais je n'avais pas plutôt obéi à ce désir qu'effrayé à la perspective de me trouver désormais privé de tout contact humain [...], je courais me souiller avec délice au contact du monde [...], et ainsi de suite. Cet état de perpétuelle alternative était des plus pénibles [...] (74).

Le trait psychologique ici dénoté peut servir d'exemple : le modèle binaire du balancement se mue en une « perpétuelle alternative », c'est-à-dire qu'il assure dans la

différence la continuité du mouvement. C'est, dans un autre domaine, ce qui a lieu à l'échelle globale du texte du *Bavard* et en assure la structuration logique.

Si cet effet de bascule est aussi perceptible à l'intérieur même des chapitres, un autre mécanisme logique garantit la tenue du discours à une plus petite échelle, à savoir la récursivité. Celle-ci n'est rien d'autre que la loi qui établit qu'un commentaire – un élément de discours méta-textuel – peut toujours être lui-même l'objet d'un nouveau commentaire, etc. Ce tour d'écriture est une constante du *Bavard*, et ce quel que soit le chapitre. Ainsi dans le premier des trois :

Mais à quoi bon ces frais d'exposition, voilà bien des détours pour en venir enfin à écrire cette simple phrase : j'avais envie de danser avec elle (32).

Le démonstratif « ces » et le présentatif « voilà » renvoient tous deux au discours précédent, quand le démonstratif « cette » anticipe sur le suivant. Non seulement ce méta-discours constitue en soi un discours, mais il permet en plus de justifier une poursuite de la parole virtuellement sans fin. Voilà une cheville du discours parfaitement constituée par le passage au niveau réflexif. *A fortiori*, cette cheville elle-même pourrait être la cible d'un nouveau commentaire[11]. Dans le chapitre II, on trouve par exemple :

> Les suites des coups que j'avais reçus se faisaient à présent durement sentir ; ma magnifique exaltation n'était plus qu'une immense lassitude. Rien qu'à l'évoquer, je frissonne, moins à la pensée de la souffrance qu'au sentiment de mon échec d'alors (109).

La première phrase place déjà le contenu du discours à un certain niveau de réflexion : il s'agit d'identifier l'évolution des sentiments provoqués par la douleur physique. Ce premier niveau se double d'un second qui prend appui sur l'énonciation elle-même, et qui est à proprement parler méta-discursif. L'extrême proximité du temps de l'écriture et du temps du récit aboutit à l'image d'un narrateur commentant son propre acte d'écriture.

On comprend donc que le geste de dévoilement qui marquait la rupture du chapitre III, et semblait faire tendre le discours vers une fin, n'est que la reprise de faits micro-structurels qui, depuis le début, assurent l'édification et la perpétuation du discours. L'imposture diégétique, facilement démasquée, se double d'une imposture logique plus profonde dans laquelle le lecteur peut moins facilement se complaire. Cette apparence de logique permet de garantir l'efficience[12] de la parole du Bavard. Toutefois, malgré les remises en question perpétuelles, il existe peut-être un véritable drame dans *Le Bavard*, qui engage une rupture plus radicale en ce qu'elle anéantit *in fine* la dynamique de renouvellement de l'imposture.

Le dispositif spéculaire ou la disparition du lecteur

Si l'on postule que le bavardage est une chaîne ininterrompue de commentaires et de

relances, il est absolument nécessaire de considérer le premier élément de la chaîne, sur lequel repose la totalité du discours. En l'occurrence :

Je me regarde souvent dans la glace (7).

Ce premier tableau de l'homme face à lui-même est fort de sens : il contient en puissance toutes les questions propres au geste d'introspection (qui suis-je ? suis-je un autre ?, etc.) qui seront mentionnées et développées au cours du texte. Pour l'auteur d'un récit intitulé « Dans un miroir », cette posture possède une véritable dimension matricielle, confirmée par les nombreux rappels des chapitres suivants. Ainsi est-il attentif à « l'image que se fait de moi la personne que j'aime » (39), à « l'idée que je pensais qu'ils se faisaient de moi » (56), ou à « l'image méprisable qu'on peut se faire de moi » (152). Ainsi a-t-il aussi tiré les leçons de « ce que des années d'auto-observation [lui] avaient appris » (129). Enfin, et la répétition de ce motif ne cesse de renvoyer à la scène initiale, « il y a pour celui qui parle une étrange source d'encouragement dans le visage humain qui est en face de lui » (142). Cette thématisation du dispositif spéculaire a été analysée diversement par la critique, qui en a fait le symbole d'une impossible réconciliation de soi à soi[13], ou le signe le plus flagrant du solipsisme du Bavard[14]. Dans notre cas, il s'agit de voir combien cette posture révèle une des impasses du *Bavard* : plus que d'un tableau matriciel, il s'agirait en réalité de la posture définitive du Bavard dont toutes les prouesses stylistiques ne seraient qu'autant de vaines tentatives pour fuir son propre reflet... sans jamais y parvenir.

Pour développer ce troisième niveau de lecture, il s'agit de cesser de considérer le « lecteur » dont nous parlions comme une figure en partie identifiable au « lecteur » auquel s'adresse le narrateur. En réalité, le « lecteur » du *Bavard* n’est qu’un élément de plus du personnel fictionnel qu'il convoque, une instance sur laquelle pèse aussi le soupçon de l’imposture. Si le narrateur cherche partout son reflet, l'image de soi qu'il renvoie aux autres et à lui-même, cette disposition est en même temps la seule qu'il n'interroge pas, dont il n'arrive pas à se défaire :

> Ce à quoi ne se résout pas le Bavard, c'est à se confronter à lui-même. Il fuit le monstre en lui ; ce monstre n'est pas, sous l'aspect d'un Minotaure, une figure de père terrible. Il est, en nous, notre faiblesse dévorante : il a notre visage, le visage que nous ne voulons pas voir, et, pour cela, nous nous regardons souvent dans la glace. Ce serait, au contraire, en l'affrontant que le Bavard trouverait des forces : elles le dispenseraient de vouloir élaborer une image de lui avec laquelle il ne coïncide pas, mais en quoi il pense trouver protection. [...] Le Bavard se fuit dans le bavardage[15].

C'est ainsi que, perpétuellement, le Bavard ne rencontre qu'une image déformée de sa propre figure :

> Quand j'étais enfant, j'éprouvais une joie singulière et assez énigmatique, à circuler avec indolence entre les manèges d'une foire, les mains dans les poches, à observer successivement et avec une avidité aussi inlassable que si j'étais moi-même participant, les ébats turbulents des enfants de mon âge qui poussaient des cris de délicieuse angoisse sur des balançoires - et je tremblais pour eux [...] (24).

Dans ce renversement perpétuel entre soi et l'autre, le « lecteur » intra-diégétique apparaît comme l'image déformée du narrateur lui-même, ce « visage humain qui est en face de lui » et en qui il trouve une « source d'encouragement » au bavardage. Le « lecteur » du *Bavard* ne serait que le reflet que le narrateur cherche éperdument à saisir, à modeler à son image, et dont il finira par douter : « Je me demande si quelqu'un est encore près de moi à m'écouter ? » (155). C'est ce soupçon qui tarira la source du bavardage et clôturera le livre. Le dernier degré de l'imposture semble donc être celle du processus de réflexion lui-même : une imposture de soi à soi, une « supercherie avec soi-même » (139) que « méprise » le narrateur, et qui anéantit toute la force perlocutoire du discours du Bavard. Sans plus d'efficacité, sa parole se perd en échos répétés de sa propre voix. Le Bavard est finalement pris au piège du palais des glaces qu'il avait lui-même si minutieusement édifié.

Le dispositif spéculaire agit à l'échelle du texte comme un dispositif d'enfermement : systématiquement, l'objet en vient *in fine* à se constituer comme simple réflexion du sujet. Le narrateur fait montre d'une tendance systématique à substituer au régime de l'action celui de la vision, si bien que toutes les scènes auxquelles il participe deviennent autant de tableaux auxquels, presque extérieurement, il *assiste* :

Je me prenais à tort pour un spectateur quand il était bien clair que j'étais un des acteurs (43).

Ce désengagement passe donc par la spectacularisation de l'événement, c'est-à-dire par sa transformation en image... *a fortiori*, en image de soi. Cette obsession de l'image devient en effet problématique lorsqu'elle implique un rabattement permanent de l'objet sur le sujet. Ainsi, à deux reprises, lorsque le Bavard souhaite entamer une conversation, il se met « faute d'un autre sujet, à lui parler de [lui]-même » (48), ou à « parler de [s]on besoin de de parler » (145). Ce renfermement solipsiste atteint forcément le lecteur lui-même, qui devient une figure de double :

> [...] [V]ous auriez éprouvé un trouble analogue à celui auquel j'étais en proie, et, y eussiez-vous seulement songé, vous n'auriez pas mieux su le dominer (69).

Mais l'enjeu principal n'est pas tant la transformation de la figure du lecteur en figure de soi, somme toute assez traditionnelle, que la disparition complète de celui-ci. En effet, il semblerait que le lecteur reste assez extérieur à un jeu d'illusion construit par le

narrateur mais dont il finit, paradoxalement, et malgré sa « peur d'être dupe » (99), par être la seule cible. L'argument le plus visible de ce retournement de l'illusion se trouve être la surabondance, exceptionnelle y compris dans le genre autobiographique, des constructions pronominales réflexives. Il serait difficile d'en révéler la densité exacte, mais certaines pages, parmi les plus fournies, en comportent près d'une dizaine. À ces structures syntaxiques déjà révélatrices s'ajoutent par ailleurs des effets de sens qui en renforcent la portée. Il en va ainsi du suremploi de la tournure « se trouver » dont le sens entre en parfaite résonance avec la quête de soi dont le livre est l'objet, de même que des très nombreux modalisateurs épistémiques en emploi réfléchi (« il me paraît », « il me semble »…) qui soulignent la dimension illusoire dans laquelle se complaît le narrateur. Dans une logique similaire, on trouve des effets de sens plus ponctuels et ambivalents, mais qui ne laissent d'être particulièrement signifiants : « je m'enchantais » (69), « un homme qui s'emmêle dans les fils de ses contradictions » (136), éventuellement, « je me tais » (145)…

Le véritable lecteur serait au-delà de l'ironie, refusant les sollicitations nombreuses du discours, et contemplant l'engluement du narrateur dans sa propre imposture. Le rapport de force se renverse une nouvelle fois : le narrateur devient sa propre dupe, dont la faiblesse est en réalité révélée dès la première phrase du livre. Mais ce dernier niveau de lecture et d'imposture n'est pas sans poser un problème d'ordre plus général. En dernière instance, le message du Bavard semble en effet être le suivant : toute littérature construit son univers et son lecteur à partir d'un acte de parole ; partant, et nécessairement, elle est amenée à se prendre au jeu de sa propre illusion, minée par le doute, vouée au silence, rongée par l'angoisse du vide. Toute narration se réduit au spectacle du rêve désespéré d'une sortie du livre, d'une existence au sens fort – d'une présence ontologique – hors des mots. Dès lors, l'imposture deviendrait le tout de la littérature.

La menace du nihilisme et les contours d'une éthique : vers un dépassement de l'imposture

Prise dans une spirale de retournements et de désaveux successifs, la parole du Bavard se stabilise ainsi, à la fin de son parcours, dans une posture nihiliste qui semble le décalque de la définition de Nietzsche, celle qui mène à l'apathie confortable du *dernier homme* :

> C'est l'épuisement progressif de toutes les significations, le règne grandissant des significations vidées, exténuées à l'extrême […] Tous les sens anciens (moraux, religieux, métaphysiques) se dérobent, s'éloignent, se refusent : les buts manquent […] Nihilisme, comme expérience de la fatigue du sens, se traduit par la grande lassitude, le grand dégoût, en l'homme, et de l'homme pour lui-même[16].

Le Bavard surjoue cette « fatigue du sens » dans les dernières pages du livre : non seulement il insiste sur son état mental, « je suis épuisé par tant d'excès », mais l'étend aux mots eux-mêmes, « tous ces mots sans vie qui semblent perdre jusqu'au sens de leur son éteint » (155), déclaration qui permet au livre de s'achever et autorise le Bavard à rejoindre symboliquement ce silence dont il éprouve « la nostalgie cuisante » (154). La fin du livre marque donc une forme de contagion irrésistible et calculée qui prend sa source dans le cas particulier du Bavard pour s'étendre au tout de la langue, et de la littérature. Enfermé dans la logique du *ressentiment*[17], il atteint un curieux point d'équilibre qui passe par la répudiation du lecteur et l'expression d'un soulagement rempli d'amertume : « Mais dans l'ensemble, je suis arrivé à ce que je voulais obtenir. Je me suis soulagé, et qu'on ne me dise pas que ce n'était pas la peine » (155). A nouveau, cette satisfaction perverse correspond à l'attitude nihiliste du *dernier homme* :

> Parce qu'il est désorientation complète, un tel Nihilisme peut brusquement renverser sa Stimmung [= sa tonalité générale], cesser d'être inquiétude pour devenir quiétude béate. C'est alors l'expérience d'une volonté satisfaite du non-sens, heureuse qu'il n'y ait plus de sens à chercher, ayant trouvé son confort dans le vide du sens, son bonheur dans la certitude qu'il n'y a pas de réponse à la question "pourquoi" ?, ou même "qu'est-ce que[18] ?".

Cette « quiétude béate » relative démontre que la posture du Bavard, au-delà de ses effets de manche vertigineux, est d'une cohérence remarquable. Cultivant son ressentiment, selon son propre aveu – « Quand je suis dans le marasme, je ne prends pas sur moi d'en sortir, j'y reste jusqu'au cou » (18) – le Bavard nous offre le parcours d'une « auto-intoxication, la sécrétion néfaste, en vase clos, d'une impuissance prolongée[19] ». Pour Nietzsche, le propre de notre modernité est de fuir l'épreuve du *vrai* nihilisme, celui qui permettrait de saper les fondements mensongers des normes sociales. Le *dernier homme* s'arrête en chemin, n'affronte pas ses propres manques pour les dépasser, mais s'en sert comme faire-valoir de sa médiocrité :

> La modernité est malade de ne pas déployer jusqu'à ses ultimes conséquences son nihilisme de fond. Alors, il se retournerait [...] On ne peut donc identifier simplement la modernité avec le nihilisme. La névrose moderne s'explique bien plutôt par l'épuisante tâche d'évitement, de retardement, du nihilisme[20].

Il faudrait donc parler d'une parodie de nihilisme chez le Bavard, si l'on suit la logique nietzschéenne, au sens où la mise à sac des règles établies ne fonde aucune valeur, aucun sursaut émancipateur, mais plutôt un enfermement dans le règne des images, des reflets vertigineux : « Si l'homme est l'être autour de qui un monde s'épand, le dernier homme est celui qui aura procédé à la *réduction* de ce monde à l'état de spectacles et d'images[21]. Cette parole angoissée traduirait le malaise d'une humanité

décomposée et atomisée, qui a vécu l'effondrement des valeurs qui la fondaient : une société des « grandes villes, de la production de masse, de l'âge de la « reproductibilité technique », pour parler comme Walter Benjamin . Cette perspective prolonge d'une certaine façon les réflexions de Blanchot dans « la parole vaine » en 1963, qui « soupçonne un livre comme *Le Bavard* d'un nihilisme presque infini [...] le nihilisme de la fiction réduite à son essence[22] ». La parole du Bavard sape toutes les tentatives d'élaboration d'un sens et vide la fiction de ses repères traditionnels, jusqu'à nier sa propre existence. Mais ce mouvement infini de destruction se nourrit d'une *dramatisation* constante et simulée, comme nous l'avons vu, et cette dimension ludique, parfois bouffonne, doit nous interroger. C'est pourquoi le nihilisme du *Bavard* est indissociable de l'imposture, dans sa définition même : si tous les idéaux se valent, et si aucun *modus vivendi* ne vient régler la conduite des hommes, la seule attitude envisageable, avant la chute, est celle du *cabotinage,* pour jouir du néant, du néant en soi. Ainsi, Laurent Demanze, à partir de l'œuvre de Pierre Michon, propose de décrire la notion d'imposture comme une conséquence de la perte des valeurs dans la modernité :

> Nulle croyance extérieure, nulle foi religieuse ne sauraient plus garantir l'acte littéraire, et nulle décision souveraine et céleste authentifier l'écriture. L'imposteur, c'est donc avant tout celui qui s'affronte à la disparition des anciennes valeurs. Il est le maître de la contrefaçon, l'expert en fausses monnaies, une figure diabolique en quelque sorte qui simule et fait semblant. C'est un acteur qui cabotine en multipliant les signes extérieurs et les poses, sur la scène littéraire ou dans son petit théâtre intérieur[23].

L'imposture est donc une manière de résoudre un conflit intérieur en le projetant vers l'extérieur, ici vers le lecteur, ce que nous avons déjà analysé dans une perspective strictement littéraire. Mais ce phénomène débouche nécessairement sur des considérations métaphysiques, que des Forêts ne cessera d'explorer dans son œuvre. Fondamentalement, l'imposture ne se départit pas d'une dialectique du plein et de vide. Étymologiquement, elle désigne bien l'action de « peser sur » (*imponere)*, de contraindre, c'est-à-dire d'imposer à autrui un fardeau dont le porteur se déleste. Le Bavard obéit à ce mouvement : il somme au lecteur de lui donner son poids, c'est-à-dire son être :

Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? M'imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue (148) ?

Nous retrouvons le même dispositif énonciatif que dans *La Chute* de Camus, dont l'incipit et ses adresses au lecteur rappellent les sollicitations du Bavard que nous venons de citer, même si le récit de 1956 maintient un semblant de cadre romanesque, là où celui de 1946 prend directement à partie le lecteur, dans le troisième chapitre. Plus la voix clame l'inanité de toutes les valeurs et faux-semblants du lecteur, plus elle

réclame un supplément d'âme qui viendrait combler son angoisse existentielle. En effet, le dernier chapitre, sous couvert d'une dénonciation radicale de la fiction, s'affranchit des limites que la voix avait artificiellement posées initialement. Il ne s'agit plus de l'exposé d'un cas pathologique qui présente « tous les symptômes d'une maladie incurable » (18) mais d'un discours qui a la prétention de s'ouvrir à des questionnements relevant de l'ontologie. Désormais, le Bavard développe explicitement ses thèses sur l'homme et le langage, et pose le bavardage comme l'expérience fondatrice de notre rapport au monde :

[...] Je suis un bavard, un inoffensif et fâcheux bavard, comme vous l'êtes vous-mêmes, et par surcroît un menteur comme le sont tous les bavards, je veux dire les hommes (139).

Cette épanorthose, « je veux dire les hommes », nous révèle que le vide singulier qui habitait le parleur s'est métamorphosé en vérité générale. Ce « besoin fâcheux » est un défaut « qui nous est commun » (139). Le néant est un fardeau lourd à porter, dont il charge le lecteur et tous les hommes avec lui. Le mensonge et la logorrhée sont devenus des *manières de vivre*, les seules acceptables dans un monde sans valeurs. Ce renversement, des Forêts l'a lui-même suggéré dans *Voies et détours de la fiction* :

L'énergie angoissée avec laquelle il emprunte le mouvement oratoire pour lutter contre le discours [...] s'épuise en ivresse agressive jusqu'à la plus radicale récusation de soi : il y retrouve peut-être une plénitude, mais c'est une plénitude négative[24]*.*

Par conséquent, nous ne sortons jamais de la dialectique, et cette « plénitude négative » n'est qu'un approfondissement de l'attitude nihiliste.

Devant une performance aussi désarmante, faut-il en conclure, comme Pascal Quignard, que la « violence [...] désastreuse » du livre ne débouche que sur une destruction des « fonctions dont les sociétés et les cultures se prétendent porteuses[25] » ? Ne sommes-nous pas victimes de l'ultime imposture orchestrée par le Bavard ? La cohérence de la posture dialectique de cette mystérieuse voix appelle effectivement un dépassement. Le dernier mot du Bavard n'est pas celui de Louis-René des Forêts, l'auteur raillé justement par le parleur à la fin du monologue : « "L'auteur ! L'auteur" je parie qu'il ne montrera pas le bout de son nez ; on connaît la lâcheté de ces gens-là (148) ». L'objectif du Bavard est de produire une équivalence des postures et des actes, toutes fondues dans un bavardage apparemment inoffensif. *Parler pour ne rien dire*, c'est dénier toute portée à ses paroles et à sa propre existence, puisque comme le remarque Anthony Wahl, dans ce texte, l'être se constitue par la parole, « la chair s'est faite verbe » dans une performance qui « s'authentifie toute seule », sans « aucun corps extérieur qui soit capable de fonder cet acte[26]. » La voix cherche en réalité à nous persuader qu'il n'existe aucune extériorité vis à vis de la langue, sinon le silence, qui signifie la mort dans ce contexte. Si bien que l'erreur fondamentale du parleur est de croire échapper au sort commun par la « jouissance » de sa parole exténuée et d'une solitude orgueilleuse. « La revanche » qu'il revendique contre un public imaginaire ne masque que bien difficilement sa profonde passivité et son hébétude devant l'existence. De fait, nous

avons noté le « désengagement » du Bavard qui résulte de l'enfermement dans sa propre image dès l'incipit du récit. La figure du lecteur intra-diégétique sert elle-même de relance à ce dispositif spéculaire. Toutes les formes romanesques proposées, puis dénoncées, ne font que retarder et masquer l'interrogation majeure du livre : comment assumer sa parole ? Une fois le vide de l'identité du Bavard dévoilé, une fois ses tours exposés, le lecteur ne se retrouve pas seulement désemparé, mais interpellé dans sa pratique quotidienne de la langue. Indéniablement, c'est la question de la passivité du narrateur comme du lecteur potentiel qui se trouve au cœur du récit. C'est pourquoi derrière la mauvaise foi du Bavard, sensible jusqu'au bout, se glisse peut-être un avertissement de l'auteur, notamment dans ses dernières interpellations aux lecteurs :

On ne peut me demander de rester dans mon coin, silencieux et modeste, à écouter se payer de mots des gens dont j'ai bien le droit de penser qu'ils n'ont ni plus d'expérience ni plus de réflexion que moi-même. Lequel d'entre vous me jettera la pierre (139) ?

La dénonciation de l'attitude du Bavard n'est en aucun cas la garantie d'une sortie hors du bavardage. Donner une densité à la langue, ce n'est pas s'interroger sans fin sur l'identité du sujet qui se l'approprie, mais rendre sa parole nécessaire en affrontant un dehors menaçant.

Or, des Forêts a toujours pensé la langue en lien avec le rythme, avec un certain dynamisme ou au contraire un engourdissement et une apathie mortifères. Dès *Les Mendiants* en 1943, le choix de la forme et du rythme, qu'il emprunte au roman américain, influe sur le destin des personnages : les monologues entraînent inéluctablement l'action vers la tragédie :

> Chacun de mes personnages est enfermé dans une solitude inexorable. Le monologue qu'il fait entendre exprime un point de vue incommunicable. Qu'il s'associe aux autres par son action ou qu'il soit muré dans une obsession solitaire, son destin est d'avancer dans la vie comme dans un étroit tunnel d'où il cherche désespérément à sortir et où il ne parle que pour lui seul[27].

Parler, c'est choisir une forme qui détermine une posture et une manière de vivre. Qu'elle soit littéraire, quotidienne, ou médiatique, la parole qui ne s'assume pas, pour des Forêts, est dangereuse : en témoignent ces propos sur la passivité engendrée par la langue des médias :

> La société, pour appeler simplement les relations des hommes entre eux à un moment donné, est fondée sur une parole brouillée, faussaire ou convenue, dont l'abondance est orchestrée par les médias. Cette hystérie m'impressionne. Je suis très étonné, par exemple, quand j'écoute la radio, des quantités de paroles échangées. La majorité de ce qui se dit ne semble avoir pour objet que d'augmenter le brouhaha. Et dans le brouhaha on est passif. Que vous le subissiez ou que vous le grossissiez ne change rien. Le

> verbe ne perd pas seulement en force, mais en couleur[28].

Nous retrouvons par un autre biais la question essentielle du poids des mots et de l'être. Le bavardage manifeste ainsi un « conformisme mental » et une « incurable sclérose » alors que fondamentalement des Forêts croit au mouvement et au déracinement : « La vie exige que tout en nous meure et renaisse dans un tumulte incessant[29] ». La langue doit nous inquiéter, nous secouer, nous projeter hors de nous-mêmes : « Ce qu'on doit attendre du langage, c'est de nous déraciner de nos habitudes[30] ».

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que ce livre a été écrit pendant la Seconde Guerre mondiale, alors même que des Forêts était engagé activement dans la Résistance. Il avait rejoint la cellule belge *Comète,* qui s'occupait de cacher et d'évacuer les aviateurs alliés tombés en territoire occupé. À cette période plus qu'à aucune autre, l'existence ne se résume pas à l'écriture, ni à la parole, c'est au contraire dans un engagement sans concession, qui ne se discute pas, que le sens d'une vie se dévoile. Dans le récit *Un malade en forêt*[31] et de façon saisissante dans *Ostinato,* il insiste sur l'expérience étonnante d'une solidarité silencieuse, à l'écoute des bruits de la nature, apaisants et menaçants à la fois, dans ce « camp de verdure » avec des Anglais qu'il ne comprend pas toujours :

> Sous le couvert des bois, dès la première ardeur du jour, l'alouette à pleine gorge tire les corps ensommeillés de leur tanière végétale, et c'est la surprise de se retrouver sans toit, prisonnier des arbres, parmi ces vagabonds d'outremer aux manières si étranges qu'un sort commun a exilés en forêt française où il suffit d'un fugace bruit de feuille, d'une pierre qui roule, d'un éclair entre les chênes pour les rendre anxieux comme des bêtes débusquées dans leur gîte[32].

Ces heures d'angoisse éprouvées par ses compagnons d'infortune transforment en profondeur le rapport à la langue, qui n'a plus du tout la même signification qu'en temps de paix. A la fois insuffisante et vitale, elle acquiert une fonction immédiate en cas d'attaque ou d'action stratégique. Si bien qu'« un mot de trop met tout en péril[33] » à chaque instant. Il devient nécessaire d'assumer une parole performative lorsque la situation l'exige, de « tenir le langage de l'espoir[34] » pour les autres. C'est dans cette sortie hors de soi et de son quotidien qu'une éthique de la parole se joue et se découvre. Le contexte d'écriture éclaire la tension qui innerve le discours du Bavard, au-delà des effets d'intertextualité et de mises en scène de la vacuité. La lecture *postmoderne* du livre a conduit à négliger pendant longtemps l'aspect politique (au sens noble du terme) de ces pages que l'on accueillait comme l'exutoire savoureux d'un écrivain s'adressant à ses pairs. La notoriété du *Bavard* s'est construite autour de l'idée d'une œuvre-limite, d'un exercice de style remarquable, mais au fond un peu vain. Or, le parcours de des Forêts et l'ensemble de son œuvre aident à relire autrement la violence ravageuse de l'ouvrage. Ils nous invitent à l'interpréter comme une mise en

garde. Pour autant, il serait abusif d'y voir un appel à l'action silencieuse. En refusant de s'extraire de son palais des glaces, le Bavard manque l'épreuve qui aurait pu lui être salutaire même dans sa radicalité : « A un certain degré d'exubérance, le langage est tout ensemble un facteur d'émancipation et d'ouverture vers le dehors, en quoi il se distingue du silence guindé qui n'est qu'une forme tacite de soumission à la fatalité[35] ». « La passivité du non-dire » comme la « boulimie langagière[36] » sont des impostures solitaires qui ne fondent aucune « parole commune », celle que notre auteur voit émerger plus tard dans le mouvement de mai 68 et qui possède pour lui « une force d'ébranlement » inouïe :

> Dans les heures décisives où le refus s'exprime au grand jour, la parole cesse d'être le privilège de quelques-uns ; elle renonce à s'affirmer dans celui qui l'exerce pour s'effacer devant la vérité d'une parole commune qui, surgie d'un monde livré à l'assoupissement, traduit l'effervescence de la vie[37].

Voilà pourquoi l'imposture est au cœur de l'œuvre de des Forêts. Elle est une menace inscrite dans la langue qui entraîne des conséquences politiques et sociales. L'écrivain, plus que tout autre, doit prendre garde à ne pas glorifier sa propre voix au détriment du mouvement qui la porte et la pousse à s'effacer devant une communauté qui invente ses règles. Ce fardeau doit être partagé par le lecteur qui nourrit ou non les fureurs nihilistes ou idéologiques. À la dernière page du *Bavard,* des Forêts souligne que l'agitateur public (comment ne pas penser aux harangues de Hitler entre autres ?) au-delà de la fascination qu'il exerce un temps, ne produit finalement qu'une déception amère et démobilisatrice : « Il y a déjà un moment que j'ai le sentiment de m'obstiner à poursuivre un ridicule et futile monologue sur une place d'où le public déçu s'est retiré en haussant les épaules… » (155). Tout au long de l'œuvre de des Forêts, depuis *Les Mendiants* jusqu'à *Ostinato*, nous retrouvons une même expression, comme le rappel d'une exigence indépassable : « démasquer les impostures[38] » et toujours celles que nous n'osons pas nous avouer, avant de s'intéresser à celles des autres : « Son premier devoir, démasquer les impostures, les siennes d'abord et tant d'autres d'ailleurs qui règnent sous de nobles appellations[39] ». Car même au fond d'une douleur sincèrement vécue se cache la forme insidieuse de la complaisance à soi-même, que des Forêts dénonce même lorsqu'il s'agit des deuils qu'il a endurés tout au long de sa vie : « Jusque dans le malheur le plus extrême se glisse l'imposture. La comédie en est la face dérisoire et honteuse[40] ». Pour autant, il ne prétendra jamais atteindre une vérité par la parole, qui mettrait fin à ses investigations. L'authenticité est un leurre, il faut « se garder de jouer franc jeu[41] » d'où sa dénonciation du « roman psychologique » dès les années trente et son refus de l'autobiographie et des « maniaques de la confession » (79). La tâche des contemporains est de ne jamais refréner cette énergie troublante portée par la langue : « Je voulais indiquer que l'essentiel n'est pas de se retrancher en soi-même ou de s'étendre sur le monde, mais de ne pas se fixer une position du degré le plus haut ou du degré le plus bas. Il s'agit de bouger[42] ».

Ainsi, la notion d'imposture se révèle essentielle pour analyser les enjeux qui traversent *Le Bavard* de Louis-René des Forêts. La force de ce récit hypnotique est de sembler comprendre en son sein toute tentative de dépassement ou de réflexion critique. L'énergie déployée par le Bavard pour construire et déconstruire sa figure et son récit fascine et épuise tout à la fois ses lecteurs. Les trois actes du livre, extrêmement composés, dévoilent une série de postures qui se répondent à l'infini : parmi elles, celles de l'autobiographe, du conteur et du nihiliste, chacune se reflétant dans le miroir déformant du Bavard, toujours en quête de sa prétendue « singularité ». Si la lecture nihiliste du texte, celle qui correspond au *dernier homme* de Nietzsche, est séduisante, elle ne correspond pas à la poétique de des Forêts, qui n'a jamais eu pour but de célébrer la destruction de toutes les valeurs, aussi scandaleuses soient-elles. Par conséquent, le mouvement qui anime la parole du Bavard apparaît comme un contre-modèle, en même temps qu'une épreuve pour se débarrasser de cette passivité qui mène aux pires catastrophes. Contre le Bavard, qui scrute son intériorité et ne trouve qu'un manque intenable, et contre sa tendance à étendre ce vide à toute l'existence, des Forêts invite les lecteurs à une vigilance critique qui doit conduire à un *ethos* – une posture langagière – qui fait la part belle à l'expérience, à l'accueil de l'autre et de sa différence. Le langage, toujours menacé par l'imposture, doit ainsi se garder de toutes les facilités admises par la société dans son ensemble. Voué à échouer, il doit malgré tout servir à désigner notre condition dans son instabilité et son ambiguïté, ce que des Forêts nomme « la déchirure de l'être » :

> Il faut en passer par la misère des mots, quitte à trahir, ce qui, leur échappant de toute parts, se réduit à la nudité d'un cri, au sourd gémissement d'une bête prise le pied dans un piège – pas même : à la perte de souffle, à un atterrement sans fin [...] le langage fait obstacle à la déchirure de l'être, mais lié au malheur qu'il désigne, il est aussi cet être déchiré, en désaccord avec lui-même, et qui ne joue jamais qu'en perdant[43].

Bibliographie

- Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard (Tel), 1978.

- Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

- Decout, Maxime, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Les Editions de Minuit, 2015.

- Delaplanche, Emmanuel, *Les lectures clandestines*, thèse de doctorat, université Paris 7, 2001.

- Demanze, Laurent, « Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur : imposture et

illégitimité du contemporain », [en ligne]. https://www.academia.edu/30823802/Pierre_Michon_et_l%C3%A9preuve_de_la_grandeur._Imposture_et_ill%C3%A9gitimit%C3%A9_du_contemporain [consulté le 26/10/2017].

- Des Forêts, Louis-René, *Le Bavard*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1973.

- Des Forêts, Louis-René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2015.

- Des Forêts, Louis-René, *Ostinato*, Paris, Gallimard, 1997.

- Haar, Michel, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993.

- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

- Puech, Jean-Benoît et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts*, Le Temps qu'il fait, n° 6-7, 1991.

- Quignard, Pascal, « Quatrième de couverture » *in* Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1978.

- Rabaté, Dominique, *Louis-René des Forêts. La Voix et le volume*, Paris, José Corti, 2002.

- Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

- Roudaut, Jean, *Louis-René des Forêts*, Paris, Seuil, 1995.

- Wall, Anthony, « Au-delà du langage, c'est la mort du bavard », dans *Études littéraires*, vol. 22, n°2, 1989.

Notes et références

[1] Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1973, p. 137. Les indications paginales mentionnées entre parenthèses font, dans la suite de l'article, référence à cette édition de l'œuvre.

[2] C'est l'auteur qui souligne.

[3] C'est ce que Dominique Rabaté appelait la "logique du retournement", et qu'il considérait déjà comme la pierre angulaire d'une dramatisation du récit : « J'ai déjà marqué la fréquence de ces inversions dans ma lecture du *Bavard* : le récit fait tout pour en exagérer la tension, pour en dramatiser le conflit. Toute une série de couples d'opposés structure ainsi le livre : triomphe et échec, silence contre parole, proximité contre éloignement, froid contre chaud, sincérité contre mensonge » (Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La Voix et le volume*, Paris, José Corti, 2002, p. 189).

[4] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

[5] Jean Roudaut a bien mis en évidence le « jeu des citations » qui marque ce début de discours, et qui unit le texte du *Bavard* à d'autres entreprises confessionnelles, comme celle de Breton ou de Constant (voir Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, Paris, Seuil, 1995, p. 103 et suiv.). De son côté, Dominique Rabaté a montré la dette de ce même passage au livre de Michel Leiris, *L'Âge d'homme* (voir Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La Voix et le volume, op. cit.*, p. 32 et suiv.). Sur la poétique de la citation chez des Forêts, voir Emmanuel Delaplanche, *Les lectures clandestines*, thèse de doctorat, université Paris 7, 2001.

[6] Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 791.

[7] Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La Voix et le volume, op. cit.*, p. 73.

[8] Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La Voix et le volume, op. cit.*, p. 175.

[9] Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, *op. cit.*, p. 97.

[10] Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, *op. cit.*, p. 48-49.

[11] Maxime Decout aborde un exemple encore plus particulier en ce que s'y rencontrent à la fois le mécanisme de la récursivité du commentaire et celui du paradoxe du menteur (voir Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Les Editions de Minuit, 2015, p. 59).

[12] Selon Jean Roudaut, « l'opposé du bavardage n'est pas le silence mais la parole efficiente » (Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, *op. cit.,* p. 96). Il nous semble que cette assertion n'est vraie que dans le cas où le bavardage est un échec. Toute l'imposture du bavardage réside dans sa capacité à adopter l'apparence d'une parole efficiente.

[13] Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, *op. cit.,* p. 40 et suiv.

[14] Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, *op. cit.*, p. 51.

[15] Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, *op. cit.*, p. 96.

[16] Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993, p.31-32.

[17] Concept que Nietzsche a développé dans *La Généalogie de la Morale*, traduit en français en 1900 par Henri Albert aux éditions Mercure de France.

[18] Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, *op. cit.,* p. 31-32.

[19] Albert Camus, *L'Homme révolté,* Paris, Gallimard, 1951, p. 32. Camus évoque également la notion de ressentiment, à partir de Max Scheler, *L'Homme du*

ressentiment, Paris, Gallimard, 1933.

[20] Benoît Goetz, « Le “ dernier homme ” de Nietzsche », *Le Portique,* n°1, 1998 [En ligne], : http://journals.openedition.org/leportique/349 [consulté le 10 février 2018].

[21] *Idem*.[/fn}». Pourtant, le Bavard n’est pas un homme, fût-ce le dernier. Il est à peine une voix, qui se dérobe à toute tentative d’identification ; le « je » qui s’exprime n’est plus un sujet, mais une figure vide qui imite les traits de l’homme en chair et en os. Dominique Rabaté, dans ses travaux, a encore analysé cette « spectralisation » de la voix, qui s’épuise au fil des pages jusqu’à ne laisser subsister qu’un « simulacre » ou un « fantôme » de présence. Ce phénomène apparaît comme un trait caractéristique de cette « littérature de l’épuisement » d’après-guerreDominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 92.

[22] Maurice Blanchot, « la parole vaine », dans *Louis-René des Forêts, Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 2015, p. 607.

[23] Laurent Demanze, « Pierre Michon et l’épreuve de la grandeur : imposture et illégitimité du contemporain », [en ligne]. https://www.academia.edu/30823802/Pierre_Michon_et_l%C3%A9preuve_de_la_grandeur._Imposture_et_ill%C3%A9gitimit%C3%A9_du_contemporain [consulté le 26/10/2017].

[24] Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 894.

[25] Pascal Quignard, « Quatrième de couverture » *in* Louis-René des Forêts, *Le Bavard, op. cit.*

[26] Anthony Wall, « Au-delà du langage, c’est la mort du bavard », dans *Etudes littéraires*, vol. 22, n°2, 1989, p. 137.

[27] *Louis-René des Forêts, Œuvres complètes, op.cit.,* p. 503.

[28] *Idem,* p. 135.

[29] Louis-René des Forêts, *Ostinato,* Paris, Gallimard, 1997, p. 121.

[30] Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 1024.

[31] Récit autobiographique, « le récit à peine transposé d’un épisode lié aux événements de la guerre » dira-t-il dans sa *prière d’insérer* de 1960. Le récit évoque les actes de Résistance liés au réseau *Comète* dans la forêt de Fréteval, entre Châteaudun et Vendôme.

[32] Louis-René des Forêts, *Ostinato, op. cit.,* p. 93-94.

[33] *Idem,* p. 93.

[34] *Idem,* p. 94.

[35] Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 1253.

[36] Louis-René des Forêts, *Ostinato, op. cit.,* p. 206.

[37] *Idem,* p.79.

[38] Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 991, p. 1121, p. 1318.

[39] « …Ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts… » (Louis-René des Forêts, *Œuvres Complètes, op. cit.,* p. 1318).

[40] Louis-René des Forêts, *Ostinato, op. cit.,* p. 156.

[41] Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 1318.

[42] Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 632.

[43] Louis-René des Forêts, *Ostinato*, *op., cit.*, p. 156-157.